

Fusión y adaptación de una estructura milenaria: la narración geminada de aventuras en las historias caballerescas de enamorados

Fusion and Adaptation of a Millenarian Structure: the Geminated Narration of Adventures in Lover's Knightly Stories

Lucila Lobato Osorio
(Universidad Nacional Autónoma de México)

RESUMEN

Este trabajo analiza las historias caballerescas del siglo XVI sobre enamorados: *Flores y Blancaflor*, *Clamades y Clarmonda*, *Pierres de Provenza y la linda Magalona y París y Viana*. Éstas comparten tanto la temática amorosa como una estructura: la narración geminada de aventuras, una distribución de acciones y aventuras distinta a la de la novela de la Antigüedad Tardía, que narra la historia de encuentro, separación y reunión de dos enamorados. Se examinan los cambios experimentados por los elementos constitutivos de dicha estructura y por sus tópicos narrativos más relevantes al ser adaptados y fusionados con las características típicas del género caballeresco.

PALABRAS CLAVE

Flores y Blancaflor, *Clamades y Clarmonda*, *Pierres de Provenza*, *París y Viana*, novelas caballerescas breves, estructuras narrativas.

ABSTRACT

This paper analyzes some sixteenth century lovers chivalric tales: *Flores y Blancaflor*, *Clamades y Clarmonda*, *Pierres de Provenza y la linda Magalona y París y Viana*. These works share the framing of the lovers' plot within a particular structure: the bifurcated adventure's story. This distribution of actions and adventures dates back to the Late Antiquity's novel, and tells a story of gathering, separation and reunion of two lovers. The changes suffered by the constituent elements of this structure and some narrative topics, due to their adaptation and merge with the typical features of the chivalric genre, are discussed.

KEYWORDS

Flores y Blancaflor, *Clamades y Clarmonda*, *Pierres de Provenza*, *París y Viana*, lovers chivalric tales, narrative structures.

Rebut: 10/06/2016

Acceptat: 12/09/2016

Cuando Don Quijote vive la aventura del Clavileño y recuerda que el caballo de madera volador perteneció a Pierres, enamorado de Magalona, está confundiendo dos populares relatos caballerescos: *Clamades y Clarmonda* con *Pierres de Provenza y la linda Magalona*.¹ Esta famosa confusión —ya sea genuina o mordazmente deliberada— se debe a la notoria similitud entre ambas historias. Y no son las únicas parecidas. En los relatos caballerescos del siglo XVI destaca un grupo de obras que poseen una gran semejanza en argumentos y estructura: *Flores y Blancaflor*, *Clamades y Clarmonda*, *Pierres de Provenza y la linda Magalona* y *París y Viana*. Sus rasgos constitutivos las hermanan a tal grado que incluso puede resultar complicado distinguirlas entre sí. Es interesante que traten de amor cuatro de las veinte obras que conforman este género editorial (Infantes, 1989: 120), constituido para cubrir un segmento concreto de los textos protagonizados por un caballero en la naciente imprenta peninsular (Infantes, 1991: 176). De hecho, desde los primeros catálogos de este grupo de obras, a cargo de Gayangos y Menéndez Pelayo, se las agrupó por esta temática, alejada del ímpetu propiamente bélico.² Su similitud no se agota en el hecho de ser historias de amor protagonizadas por un caballero; además, están organizadas mediante una estructura singular. En general, en estas cuatro obras se narra el amor, la separación y la reunión de un joven caballero con una princesa, así como todas las aventuras bélicas, caballerescas y cortesés que ambos deben superar a fin de lograr que su amor sea reconocido por su círculo familiar y social.

El presente trabajo integra un estudio en torno a esta configuración narrativa, que en un artículo anterior he denominado «narración geminada de aventuras» y he definido a partir de sus orígenes en la Antigüedad Tardía en la novela helenística (Lobato: 2015). Ahora revisaré con mayor detenimiento sus rasgos e implicaciones en los relatos caballerescos breves del siglo XVI, con el propósito de reconocer su adaptabilidad y pervivencia a lo largo de los siglos y de diversos géneros literarios.

La narración geminada de aventuras es la «organización bifurcada de una serie de episodios —las aventuras— causados por la peripecia, padecidos por dos protagonistas mientras se encuentran separados, espacial o anímicamente, y que se unifica para narrar el reencuentro y tiene un final feliz» (Lobato 2015, 536). Esta estructura admite una amplia gama de contenidos, tópicos y motivos, por lo que ha sido adaptada en diversos géneros literarios. Las versiones castellanas

1. En capítulos XXXVIII al XLI de la Segunda Parte de *El Quijote*.

2. Menéndez y Pelayo (1947: 51) las denominó historias “erótico-caballerescas” y las consideró «novelas de amor, contrariado al principio y triunfante al fin, más que de caballerías y esfuerzo bélico» y Gayangos (1857: LVI) incluso optó por asociarlas con algunas novelas sentimentales del siglo XV. En últimas fechas, también Fernando Gómez Redondo observa una afinidad doctrinal en la temática amorosa de estas obras (2012: 1756).

impresas heredaron de sus fuentes este tipo de narración: ciertas historias medievales de origen francés,³ que a su vez repiten la estructura de las novelas helenísticas de la antigüedad tardía.⁴

En la novela helenística dicha estructura está constituida por cinco elementos: 1) El planteamiento de la situación inicial de los personajes protagonistas, en el cual se presenta a los personajes y su proceso de enamoramiento, caracterizado por la enfermedad de amor. 2) La necesidad del viaje, donde se narran las circunstancias por las cuales los enamorados se ven obligados a partir de su patria y parentela o a separarse uno del otro. 3) La peripecia que propicia o extiende la separación, que narra el «cambio de la acción en sentido contrario», según Aristóteles (1974: 163); en estos casos, una alteración de las circunstancias provoca que los personajes se separen en contra de su voluntad. 4) La narración bifurcada de las aventuras individuales, que es el elemento más significativo de esta estructura pues, debido a la separación de los enamorados, el narrador presenta alternadamente las aventuras de cada personaje mientras están alejados físicamente tratando de soportar los cambios en sus circunstancias. 5) El reencuentro, en el cual se narran las peripecias que conducen a la reunión de los jóvenes y al regreso a su lugar de origen.

Esta distribución de acciones realizadas por dos protagonistas permite la presencia de suspenso y emoción constante en las obras donde es utilizada, factor que convierte en sumamente atractiva y versátil este tipo de estructura.⁵ Al tratarse de un armazón hasta cierto punto flexible -mientras se conserven los elementos descritos-, la narración geminada de aventuras puede ser constituida por diversas historias, personajes y propósitos autorales; lo cual da una pista sobre el

3. Esta estructura se puede observar en diversas obras en francés desde el siglo XII hasta el siglo XV: *Floire et Blancheflor*, *Amadas et Ydoine*, *Aucassin et Nicolette*, *Cléomades* (Adenet le Roi), *Galeran de Bretagne* (Renaut), *Guillaume de Palerne*, *Floris et Lyriopé* (Robert de Blois), *L'escoufle* (Jean Renart), *Jehan et Blonde* (Philippe de Remi), *Paris et Vienne*, *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne*, *Floridan et Elvide*, *Cleriadus et Meliadice*, *Eledus et Serene*, *Ponthus et la belle Sidoyne* e incluso es la estructura del *lai de L'Espine*. Desde principios del siglo XX se generó la discusión en torno al género al que pertenecen de estas obras. Algunos estudiosos han agrupado varias de ellas en el género *roman idillique*, siguiendo la definición de Lot-Borodine, quien encontró que: «Dans la plupart de ces romans, quelles que soient leurs origines, celtiques, byzantines ou autres, le thème est le suivant: un jeune et brillant chevalier gagne par des exploits merveilleux la main d'une belle jeune fille qu'il aime. Les variantes de ce thème, que nous pouvons appeler 'la conquête de la fiancée', sont naturellement très nombreuses, mais certains traits se retrouvent partout. Pour n'en citer qu'un seul, important pour nous, le héros et l'héroïne s'éprennent l'un de l'autre, au hasard d'une rencontre, en pleine 'aventure'; ils ne commencent pas leur vie ensemble, côte à côte» (1913: 2). Por su parte, Jean Jacques Vicensini (2007: 73) planteó una estructura específica para este género, basada en tres motivos generales: la separación juvenil, el exilio y el fin del exilio y la recomposición del orden social. Sobre el género idílico puede acudirse a Claudio Galderisi (2000), Natasha Romanova (2004), Marion Vuagnoux-Ulhig (2009), Michelle Szkilnik (2010), Catherine Gaullier-Bougassas (2010) y Yasmina Foehr-Janssens (2009), entre otros. Sobre la traducción y adaptación del *roman idillique* al castellano, véase a Víctor Infantes (1991), Isabel Lozano-Renieblas (2000), Carlos Heusch (2005) y Karla Xiomara Luna Mariscal (2010).

4. Las novelas *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodiasias, *Antía y Habrócomes* de Jenofonte de Éfeso; *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio; *Dafnis y Cloe* de Longo y *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro presentan la misma estructura narrativa (véase al respecto Lobato, 2015). En general, la crítica francesa ha intentado encontrar la relación entre el *roman idílico* y la novela helenística partiendo de la influencia que tiene en su temática y en su estructura, es decir, se apela al parecido argumental (Zink, 1992: 167) y se considera que esta estructura podría ser un modelo indirecto: «Ce genre difficile à cerner, qui semble marginal par rapport à la grande littérature romanesque du XIIe et XIIIe siècles, (...) a dans le roman idyllique grec un modèle historique, qui ne peut pas être considéré, cependant, comme une source directe» (Galderisi: 29). La transmisión de esta estructura en el tiempo, el espacio y el contexto cultural es un asunto muy complejo de determinar por sus implicaciones.

5. Hay que recordar que «en la fábula de las novelas helenísticas la peripecia está, pues, diseñada para estimular el suspenso y el dramatismo. La situación prevista es alterada –por el azar o la fortuna– y se genera otra que puede ser incluso mortal para los protagonistas. Enseguida, esa situación producida por la peripecia se resuelve, también, por otro cambio ajeno a la voluntad de los personajes. De tal suerte que las aventuras que éstos viven pueden ampliarse o multiplicarse según la cantidad de peripecias que incluya cada autor» (Lobato, 2015: 537).

mecanismo de su persistencia, pues fue utilizada durante varios siglos en diversos géneros y obras, si bien no se ha podido identificar todo el proceso de su transmisión. A principios del siglo XVI, cuatro obras castellanas la presentan con algunas variaciones comprensibles, debidas principalmente a que deben reunir determinados rasgos para pertenecer a un nuevo género editorial que busca textos atractivos, cortos y protagonizados por un caballero (Lucía Megías, 2000: 51-52). Esta exitosa estructura, reforzada por la historia de amor y fidelidad, sin duda significó para sus editores una apuesta comercial segura y, por tanto, económicamente redituable.

A continuación, detallaremos los elementos constitutivos de la narración geminada de aventuras, especificando su desarrollo concreto en los cuatro relatos breves de caballerías del siglo XVI que tratan sobre enamorados: *Flores y Blancaflor*, *Clamades y Clarmonda*, *Pierres de Provenza* y *la linda Magalona y París y Viana*.⁶

El planteamiento de la situación inicial de los protagonistas

El principio de cada relato comprende la presentación de los personajes y su proceso de enamoramiento. Mientras que en las novelas helenísticas se destaca la belleza inusitada de los jóvenes, equiparándola incluso con la de los dioses, en los relatos del siglo XVI se describe primero la posición social de uno de ellos, pues en el género cortés esto conlleva la belleza y la cortesía. La descripción se realiza por medio del énfasis del narrador en el momento del nacimiento de uno de los futuros enamorados en situaciones particulares. En *Flores y Blancaflor* se cuenta con cierta amplitud la prehistoria de la doncella: desde el enamoramiento de sus padres y su preocupación por no tener hijos, hasta su nacimiento como cautiva (126-142). Por su parte, en *París y Viana* el relato se inicia destacando la posición social de los padres de Viana y su anhelado nacimiento:

Aqueste dolfín y Diana estuvieron siete años que no ovieron fijo ni fija, y eran mucho deseosos de haver hijos con que Dios fuesse servido y que fuessen plazientes en su sancto servicio. E plugo a Nuestro Señor que a los ocho años la señora Diana uvo una hija mucho bella, por la qual fue hecha muy gran alegría y mucha gran fiesta, y hizieronla baptizar en señal de gran nobleza y pusiéronle nombre Viana, assí como avía nombre la ciudad donde era nascida. (663)

En cambio, en *Clamades y Clarmonda* (621) y en *Pierres de Provenza* se presenta con mayor detalle a los caballeros a partir de su linaje y crianza, aunque la descripción se acerca también a la de los personajes helenísticos:

Y el conde y la condessa no tenían sino un fijo cavallero, que se llamava Pierres, el qual era tan excelente en armas y en todas las cosas que era maravilla y *parecía más cosa divina que humana*. Este cavallero era muy dulce y amigable y querido no solamente de los nobles, más aún de todos los de su tierra, y todos alabavan a Dios en que les avía dado tan noble y tan discreto y tan valiente señor. (287)

6. En adelante se pondrá entre paréntesis el número de página de la edición de Nieves Baranda (1995). Al respecto de su estructura, se han realizado algunos estudios; por ejemplo, Baranda (1986) revisó las versiones medievales de *Flores y Blancaflor*, obra que ha recibido una atención crítica abundantísima. Sobre *París y Viana*, Silvia Monti considera que «se puede dividir en cuatro secuencias narrativas principales, presentadas como dos acciones simétricamente contrapuestas: una, el enamoramiento y el cortejo, con el reconocimiento de los amantes y la fuga de ambos; y dos, la separación con la salvación del Delfín y posterior matrimonio, divididas por el episodio separativo de la fracasada huida» (Infantes y Baranda, 1995: 35).

Como vemos en este par de ilustraciones, la descripción de los personajes se realiza a partir de su belleza y otros atributos propios del género caballeresco medieval, como la cortesía, la nobleza y, en el caso particular de los hombres, la eficacia guerrera. En el proceso de enamoramiento, el narrador presenta las circunstancias del primer encuentro de los jóvenes, destacando precisamente estos rasgos como causas del surgimiento de la pasión amorosa. Véase, por ejemplo, la impresión que dejó en Clarmonda el extraño caballero que llegó a su cama y la engañó diciendo que era su prometido, Leopatris:

Mas por esso no quedó que Clarmonda no fincasse muy encendida del amor de Clamades, ca por la gran hermosura y gentil gesto y manera, y por el gracioso y cortés hablar y razonar que en él había visto, no lo podía olvidar y quitar de su corazón. Y ovo muy gran plazer porque así era escapado, ca ella avía puesto ya su pensamiento en él y bien conocía en su hablar y cortesía que él era de noble y alto lugar. (629)

El enamoramiento descrito siempre tiene tintes corteses, aunque la forma en la cual cada pareja se conoce es distinta. En *Flores y Blancaflor*, el amor surge desde el nacimiento mismo de los protagonistas, ocurrido el mismo día, y los une también en sus nombres (143). En *París y Viana*, la cercanía y la belleza de la joven enamoran al cortesano (664); mientras que en *Pierres de Provenza*, el caballero conoce de oídas la famosa belleza de Magalona y decide ir a conocerla (288). En *Clamades y Clarmonda*, gracias a una aventura particular, la traición del rey Cropardo y su caballo de madera, Clamades descubre por casualidad a Clarmonda: «Y él se acercó de la cama y vio la donzella que dormía, la qual le agradó tanto que él no se podía hartar de mirarla, ca ella era la más hermosa, y más graciosa y del mejor y más gentil gesto que podía aver donzella en el mundo» (625).

En este punto del relato, los narradores hacen énfasis en la hermosura irresistible y superior de la joven, a quien el caballero quiere someterse como a su señora, o incluso más allá, como es el caso de Flores, según informa su maestro, Mahomat Audalí, al rey: «Diziéndole cómo Flores no quería regirse ni gobernarse por lo que él le dezía, que antes no le podía quitar de Blancaflor ni partirlo della, que él la adorava y ella era su dios y en otra cosa no pensava» (144).

También aparece el anhelo caballeresco del joven por servirla mediante su oficio caballeresco, como se observa de Pierres, cuando habla por primera vez con Magalona: «Muchas vezes, muy alta y potente dama, yo vos agradezco tanto como yo puedo, obligándome para siempre jamás a ser vuestro humilde servidor y cavallero doquiera que yo sea» (294). Dicho servicio también aparece mediante las costumbres cortesananas como la música que París interpreta para alegrar a Viana: «ivan secretamente donde Viana dormía y allí cantavan maravillosamente, tanto que cierto si todos los cantos y instrumentos del mundo aí fuessen, a semejança de los suyos no parecerían cosa ninguna» (665).

En todas las obras el proceso de enamoramiento está relacionado con tópicos corteses un tanto diluidos (Heusch, 2001), no sólo debido a la corta extensión de las mismas sino a la temática de aventuras de cada historia. Sin embargo, los autores o refundidores no permiten que el lector olvide que uno de los protagonistas es un caballero y, por tanto, destacan algunos rasgos significativos de este personaje prototípico al que el público podía identificar (Infantes, 1991:176). Así, en este proceso surgen la cortesía y subordinación a la dama, típicas del caballero novelesco medieval (Köhler, 1990: 125). Es decir, se incluyen dentro de la estructura y su temática características, motivos, personajes y situaciones esperables del género (Luna Mariscal, 2013).

Por otra parte, ya desde la presentación, primer elemento de esta estructura, se harán evidentes los detalles que influirán en el desarrollo de la historia: En el caso de *Flores y Blancaflor*, la condición de la joven de cristiana y cautiva; en *París y Viana* la diferencia social, marcada por el linaje y subordinación del padre del joven;⁷ en *Pierres de Provenza y la linda Magalona*, la presentación destaca la eficacia guerrera del caballero y la belleza que traspasa fronteras de Magalona; mientras que en *Clamades y Clarmonda*, el comienzo está enfocado a la aventura del caballo volador de madera.⁸

La necesidad del viaje

En este elemento de la estructura, el narrador suele presentar los obstáculos que encuentran los jóvenes enamorados para realizar su amor públicamente; es decir para casarse. Son circunstancias precisas que se describen casi desde el inicio. París no tiene una posición social equivalente a Viana, por lo que al solicitarla en matrimonio al dolfín, padre de la doncella, éste lo amenaza de muerte y tiene que escapar para salvar la vida, pero Viana insiste en ir con él. En cambio, Flores y Blancaflor son separados por el padre del joven, quien lo envía a Montoro al ver la dedicación de su hijo por la cristiana cautiva (147).⁹ El padre de Clarmonda la ha comprometido con Leopatrís y, ante la cercanía de la boda, Clamades decide llevarla a escondidas a Sevilla (632). La única historia donde estos conflictos no son evidentes es *La linda Magalona*, pues el desempeño bélico de Pierres parece haber ganado la voluntad del padre de la joven; sin embargo, esto no se consolida de inmediato y como Pierres hace amago de regresar a Provenza, el reino del que es heredero, Magalona teme que la olvide por lo que ambos acuerdan marchar juntos (315).

La necesidad del viaje surge de la voluntad de la pareja (salvo en *Flores y Blancaflor*), quienes ven en sus circunstancias obstáculos insuperables para completar su amor. Este hecho es particular porque nos indica que en estas historias, la influencia de la estructura en cuestión supera a la del género al cual pertenecen. En el género caballeresco, el protagonista es el guerrero cortés, quien persevera para merecer a la doncella mediante el uso de las armas por diferentes mecanismos: un torneo o una guerra para ganar un reino en disputa o para defender al padre de la doncella, heredándola junto con el reino.¹⁰ Justamente de eso trataría la historia. En estas obras, en cambio, esto

7. La presentación del linaje del padre de Viana es importante para el desarrollo de la historia, porque será tal prominencia social de la doncella la que impida que se pueda casar con París. Frente al dolfín, pariente del rey de Francia, «el qual era muy gran señor y muy amado del rey de Francia y de todos los varones y cavallero» (663), el padre de Viana es presentado así: «Y aquel dolfín avía debaxo de sí un noble y gentil hombre, de gran linaje y muy poderoso de castillos y de riquezas que avía nombre Jacobo, el qual avía un hijo que avía nombre París» (664). Hay que notar el «debaxo», pues evidencia que, aunque de gran linaje no es caballero y no llega a la altura social de la familia real; y si bien destaca su riqueza, el nombre del padre parece delatar una posible ascendencia judía.

8. Al inicio de la obra se narra, con la prolijidad permitida en estas obras, la presencia de los tres reyes que llevan regalos extraordinarios al rey Marcaditas para pedir en casamiento a sus tres hijas. Entre ellos, el rey de Ungría, Cropardo, quien es feo y giboso. Él regala un caballo de madera volador. Pero como Máxima, la más pequeña y hermosa de las hijas del rey, no quiere casarse con alguien tan feo, llama a Clamades para que la ayude. A partir de la traición del rey Cropardo, Clamades sale volando en el caballo de madera y llega a Toscana, donde vive Clarmonda (623-625).

9. De hecho, como Flores cae enfermo de amor ante la ausencia de Blancaflor, el rey decide matar a la joven y, junto con su senescal, la acusa de intento de asesinato y la condenan a la hoguera, de la que el propio Flores encubierto la salva por medio de las armas (148-152).

10. Desde luego, el amor es indispensable en la caracterización del personaje. «La estrecha relación entre proeza y amor constituye la base esencial de la novela. Se trata de una relación recíproca: el caballero realiza asombrosas hazañas motivado por el amor y es a su vez amado por sus grandes proezas. El amor se convierte, en un personaje como Lanzarote, en principio de virtud caballerisca. Son

no es lo más relevante, aunque en algunas de ellas puede haber un énfasis en la función bélica del caballero. Por ejemplo, esto es claro y abundante en *Pierres de Provenza y la linda Magalona*, pues el caballero viaja a Nápoles a conocerla y participa en justas en su honor:¹¹

Y después tornaron a la justa y –por abreviar– tanto hizo el noble Pierres, que todos los cavalleros de la cibdad y estrangeros derribó en tierra, de tal manera que el rey y todos los de la corte dezían que ellos avían gran desseo de aver su conoscencia; y no avían visto mejor ni tan bien hazer a cavallero como lo avía fecho Pierres ni mejor levar su lança. Y Magalona fablava con las damas y dezía que muy hermoso era el caballero y sus armas y valientemente lo fazía. (292)

Sin embargo, a partir de la distribución y elección de las acciones, resulta evidente que el meollo de la historia es la separación de los enamorados; ello sin descuidar el propósito mantenerla en el género particular, donde el protagonista masculino es un caballero. Por tanto, aunque en algún momento todos los varones habrán de utilizar las armas y demostrar su eficacia guerrera ganando torneos o venciendo en guerras, la historia no se centra sobre su desarrollo bélico y social, sino de la superación de obstáculos entre ambos personajes en tanto enamorados. De allí que, como se verá más adelante, la doncella tendrá tanta importancia como el caballero para solucionar la separación.

Siguiendo la estructura heredada de la novela griega, las circunstancias obligan a los enamorados a escapar de la corte paterna de la doncella, mediante un viaje con un destino concreto: en el caso de Clamades y de Pierres buscan regresar a su propio reino, Sevilla y Provenza, respectivamente; mientras que París busca ir a Génova lejos de la influencia del dolfín de Francia. El plan es huir por la noche, con la ayuda de algunos de sus amigos o criados. También habría que destacar que quien planea la huida es la doncella:¹²

Entonces quando Magalona entendió la buena voluntad de su amigo Pierres, fue muy alegre y dixo:

–Mi amado señor amigo, pues que así es como vos dezís, yo consejo que nos vayamos los más presto y secretamente que podremos, por dos razones: la primera que yo dudo que vos seáis enojado de esperar tanto tiempo, y tengo grand miedo que en fin vos vayáis y me dexaréis. La otra es que el rey mi padre me quiere casar y, señor, antes me haría morir que yo consintiese aver otro marido que vos. Y por esto, mi leal amigo Pierres, yo vos ruego tan humildemente como puedo que vos en esto pongáis remedio lo más presto que podréis y que nos vayamos en uno, ca aquí nunca podremos cumplir nuestro desseo. E cierto

las proezas que va acumulando en nombre de su dama lo que lo convertirán en el mejor caballero del mundo y lo harán digno de ser amado» (Lendo Fuentes, 2002-2003: 13).

11. En *París y Viana*, el caballero también participa en dos torneos en honor a Viana y sale triunfante, pero lo hace de manera tan encubierta que nadie, salvo su confidente Eduardo, lo sabe debido a que él no tiene esperanza de conseguir el amor de Viana: «Mas como París pensava que aquel amor no le era a él igual, como él no era de tan gran sangre ni tan gran linaje como era ella, y no osava descubrir el su secreto a ninguna persona -antes se pensava dexar de esto-» (664).

12. Viana reacciona así, cuando se entera de la dura respuesta del dolfín al padre París cuando la pidió en casamiento: «-Todo esto sabía yo y dígovos que así es, que agora conviene ser valiente. Que por cierto no partiréis de aquí sin mí y yo vos quiero cumplir lealmente matrimonio. Mas yo os digo que pongáis dos cavallos a ciertos passos y todas cosas necesarias con que podamos salir de Francia, y seremos fuera de todo peligro. Mas dos cosas quiero que prometáis: la primera, honestidad de mi persona fasta nuestro leal matrimonio; la ij, que Isabel aya parte de quantos bienes avremos nosotros. Y no quiero otra cosa sino que nuestra partida sea breve» (688).

yo he puesto en mi corazón que nunca jamás vos dexaré, y también vos avéis dicho que me guardaréis en toda honestidad fasta el día de nuestro casamiento. (315)

La peripecia que propicia la separación

Cuando los enamorados emprenden la huida ocurre lo que Aristóteles describe como el «cambio de la acción en sentido contrario» (1974: 163), es decir, una circunstancia particular que modifica el sentido del viaje. En lugar de llegar al destino anhelado, un hecho desafortunado separa a los jóvenes. En las novelas helenísticas, origen de la estructura que tratamos, se presentan múltiples cambios de situación que tienden a ser más intensos cada vez, pero no necesariamente son causa de la separación de los enamorados. Esto marcará una diferencia llamativa respecto a nuestras novelitas, pues la primera peripecia ocurre mientras escapan; éste es el episodio más saturado de dramatismo y suspenso de toda la historia y se constituye como nudo argumental, debido a que estos textos caballerescos son breves y cuentan con un número limitado de aventuras.¹³ Resulta evidente que los compositores prefirieron dar a esta parte una intensidad mayor, porque más adelante habrá poca oportunidad de desarrollar todas las posibilidades emotivas de la peripecia.¹⁴

Estas acciones se caracterizan por ser fortuitas, peligrosas y fuera de la voluntad de los personajes, además de que cambian sus planes por completo. Blancaflor es vendida al Soldán de Alejandría, para alejarla definitivamente de Flores (160). Pierres se pierde en el mar mientras intenta recuperar los anillos que tomó del pecho de Magalona, cuando van rumbo a Provenza (318-319). En *París y Viana*, mientras huyen del dolfín, ocurre una gran tormenta y el río crecido les impide el paso («E París vio que ventura le comenzava de venir al revés»), lo que provoca que la doncella regrese sola con su padre, para que París pueda marcharse (690). A Clarmonda, el rey Cropardo la encuentra sola en un jardín, esperando a que su enamorado regrese de avisar su llegada en Sevilla; lo cual aprovecha para engañarla y raptarla en el caballo volador (636).

Por todo lo que implica para los enamorados el momento de su separación, el narrador va a ser prolijo en describir el dolor que éstos sienten, e incluso usará mecanismos para involucrar al lector en estas emociones; los cuales, para Rubio Pacho, son una invitación a un llanto solidario: «pues no afecta únicamente a los involucrados, sino que implica incluso a los testigos, tanto personajes como lectores» (2012: 325). Esto, sin duda, ayuda a incrementar el dramatismo y la conmoción:

Quando Clamades llegó a la huerta con tan noble compañía y no halló la linda Clarmonda ni el cavallo de madera, pensad si él estuvo alegre. Por cierto no, ca él hizo los mayores llantos y las mayores lamentaciones que nunca hombre vio y no avía hombre ni muger que se pudiese tener de llorar de la gran lástima que havían de él. (636)

Las expresiones de sufrimiento, particularmente por parte del enamorado masculino, son una muestra más de la influencia de la estructura con orígenes helenísticos, puesto que implican una reacción frente al infortunio muy diferente a la que tendría un caballero novelesco medieval: el

13. Luna Mariscal (2007: 804) considera la separación de los amantes como un motivo estructural que «constituye la armazón narrativa fundamental; pues marca, con su aparición, una estructura bipolar (en la mayoría de los casos) que determina las líneas argumentales de las historias breves analizadas».

14. Esto es relevante si consideramos que para Aristóteles uno de los propósitos de la imitación es presentar situaciones que inspiran temor y compasión (1976: 161-162) y para conseguirlo la peripecia –junto con la anagnórisis– es uno de los medios con que la fábula «seduce al alma» del espectador.

sentimiento de impotencia y debilidad es un rasgo clásico de los amantes.¹⁵ Y esto se puede deber a que el dolor de los jóvenes también tiene funciones dentro de la diégesis, ya que a través de su manifestación se podrán observar tanto el amor mutuo como su capacidad de reacción ante la separación. Sirva como muestra de esto la reacción de Magalona, que es muy particular porque manifiesta la transformación de la doncella: de ser una heredera consentida, pasa a tener que resolver sus propios problemas.

Desta manera quedó la pobre Magalona muy triste todo aquel día sin comer ni beber. E quando vino la noche, ella buscó un árbol grueso en el qual subió con gran trabajo, y allí estuvo toda la noche, y no dormió ni folgó de miedo que las bestias salvajes no la comiessen. Mas una vez llorava, otra vez pensava qué podía ser de su dulce amigo Pierres y después pensava qué podría ella hazer y a dónde iría, que bien pensava en su corazón que nunca tornaría a casa de su padre, si ella se podía guardar dello, en ninguna manera, ca ella temía el furor de su padre y su madre. E concluyó en sí de ir a buscar su dulce amigo. (324)

Por otro lado, es necesario anotar que en casi todas las obras, en este punto inicia la narración bifurcada, porque el narrador cuenta cómo ocurre la separación centrándose en un solo personaje; por ejemplo, lo que hace Clarmonda con Cropardo, mientras espera a que Clamades vaya a Sevilla y todo lo que pasa Pierres tratando de recuperar los anillos de Magalona. También se observa una narración separada cuando Flores está en Montoro, aunque no está focalizada en Blancaflor sino en el rey Fenice.¹⁶

15. El enamorado griego sufre diversos infortunios y casi todos los soporta con quejas ante los dioses o la fortuna; pero las manifestaciones de dolor más dramáticas se expresan más extensamente cuando se entera de la muerte o boda de su amada, pues entonces pierde toda esperanza. En los siguientes ejemplos, el énfasis es mío: «¡Ojalá quede hoy perdida mi vida! -dijo Teágenes, golpeándose la cabeza y mesándose los cabellos-. Que se termine, que se dé suelta a todo: temores, peligros, cuidados, esperanzas, amores. *Ya no existe Caricea, Teágenes está perdido*». (Heliodoro, 1979: 114). «Clitofonte: “Al oír estas noticias *me lamenté de haber sido juguete de la Fortuna*: «-¡Oh Diosa!, exclamé, ahora resulta que Sótrato me entrega a Leucipa y se me remite una boda desde el mismo medio de una guerra, con un cálculo tan preciso de las fechas como para no llegar antes de mi fuga. ¡Qué dicha más a destiempo!» (Aquiles Tacio, 1997: 291). Quéreas incluso intenta suicidarse al saber que Calíroe se casará con Dionisio: «Cuando se quedó solo, anudó una cuerda a su cuello, y cuando iba a subir a ella dijo: -Más felizmente hubiera muerto si hubiera subido a la cruz que me levantó la falsa acusación cuando estaba encadenado en Caria; pues entonces abandonaba la vida con la ilusión de ser amado por Calíroe, y ahora *me veo privado no sólo de vivir, sino también del consuelo ante la muerte*» (Caritón de Afrodiasias, 1987: 146).

16. *Flores y Blancaflor* es una novela particular que parece ser la más cercana a la estructura de la novela helenística, puesto que contiene muchos de los tópicos más importantes de ese género, por ejemplo el de la cautividad; sin embargo, sus diferencias también son muy marcadas, siendo la más llamativa la falta de protagonismo de la doncella. Blancaflor tiene muy escasa participación en la historia, lo que ocasiona que no exista una doble narración enfocada hacia ambos amantes. Por otro lado, aunque a Flores y a Blancaflor ya los había separado el rey Fenice, cuando envió al joven a Montoro -a partir de lo cual se desarrollaron varias aventuras: el plan para inculpar a Blancaflor de asesinato, la sentencia a la hoguera, el combate singular de Flores con el senescal-, el punto de inflexión que marca la verdadera peripecia es que los padres del joven vendan a Blancaflor. Cuando él se entera de que la vendieron, todo se trastoca en la narración. Ya que esto, además de estar fuera de la voluntad de los enamorados, cambia completamente el destino del caballero, pues decide dejar el reino para buscar a su amada e incluso se revela contra sus padres: «-Por cierto, señora, quien de mí no ovo piedad, yo no la avré dél porque vos sois cierta, señora, que vos y mi padre avéis desterrado la cosa que yo más amava en este mundo. Y sabed por cierto que a vos ni a mi padre vos tengo sino por enemigos mortales desde agora para siempre» (162).

La narración bifurcada de las aventuras individuales

En cuanto los enamorados se separan, o justamente para narrar el momento de apartamiento, se introduce el mecanismo narrativo distintivo de esta estructura: el narrador va enfocando el camino de cada uno de los personajes para narrar sus aventuras de manera alternada. En la novela helenística estas aventuras son iniciadas y se solucionan a través de la peripecia, pues implican siempre un cambio sorpresivo de la situación. La peripecia funciona como un mecanismo narrativo para “mover” a los jóvenes; pero no se trata de un desplazamiento geográfico, sino de circunstancias vitales en las que se manifiestan condiciones de riesgo o frustración para el objetivo inicial; lo cual no sirve para desarrollar la historia pero sí funciona para incrementar el suspenso y dramatismo de la misma. Como parte de este mecanismo, hay algunos motivos narrativos -que serán analizados en su momento- que desencadenan la mayor parte de las aventuras. Sin embargo, en los relatos caballerescos breves del siglo XVI, sólo algunas de las aventuras son desencadenadas por la peripecia y su resolución siempre suele estar en manos de los propios personajes, particularmente de los caballeros.¹⁷ Las aventuras en estas obras son de dos tipos: de resistencia y de tránsito.

Las aventuras de resistencia son las realizadas por las doncellas; consisten en llevar a cabo ciertas acciones a fin de mantener su amor a pesar de todo. Ante la ausencia del amado y la soledad en una situación adversa, las princesas nunca pierden su objetivo principal: han de casarse con su caballero. Para conseguirlo, Clarmonda miente al rey Cropardo, luego al rey Meniadus y se finge loca, mientras espera a que Clamades la rescate (639-643); Viana soporta el hambre y la prisión a fin de que no la casen con otro, al tiempo que engaña a sus pretendientes, para alejarlos (697-699); Magalona se hace peregrina y hospitalera cerca de los padres de Pierres, para tener noticias suyas y salvaguardar su virginidad (326-332). El caso de Blancaflor es particular, pues es el personaje menos activo: realiza muy pocas acciones y casi todas son diálogos (para despedirse de Flores cuando es enviado a Montoro o cuando se reencuentran).

Estas aventuras no implican más peripecia que la separación misma, pues la situación de las mujeres cambia radicalmente cuando se descubren lejos de su amado. Así, de ser princesas protegidas y consentidas, que viven en la corte rodeadas de familiares y lujos, pasan a estar solas y sin cuidado alguno. Viana permanece en una situación precaria, con hambre y frío en la prisión, como castigo de su padre por no querer casarse con el hijo del duque de Borgoña:

Hizo quitar el comer a Viana, salvo que le diessen una vez al día pan y agua. Y Viana le dixo:

– Yo veo que mucho mal me queréis hazer, por que agora vos digo que no ay cosa en el mundo que yo tanto ame como a París, y aún vos digo que él rescibiría la muerte por mí y yo por él. (697)

17. El único caso donde el personaje no interviene para solucionar su situación es cuando Pierres de Provenza queda varado en la isla Sagona. Allí se siente completamente perdido: «Como aquel que era cerca de la muerte, pensando perfectamente en Dios, rogándole que oviessse piedad y misericordia de su ánima. Mas Dios, que nunca desampara los suyos, permitió que en aquel lugar vino una barca de pescadores por tomar agua dulce. E assí como ellos arribaron en aquella isla, hallaron a Pierres todo tendido como muerto» (337). Hay que hacer notar que esta intervención divina tiene sentido en la obra, que está imbuida de elementos religiosos; la propia Magalona va a Roma y se hace peregrina esperando el perdón y funda la iglesia de Sant Pedro.

En cuanto a Magalona, atiende a enfermos y da consuelo a los necesitados mientras está en la isla de Sarrazín, esperando saber de Pierres: «Magalona se puso con gran devoción a servir a los dolientes y hacía muy áspera y santa vida, de manera que la gente de la isla y de enderredor la tenían por santa y la llamaban la santa peregrina» (329). Mientras que Clarmonda, al fingirse loca llega a estar atada: «aunque ella era muy bien guardada, siempre hacía peor, tanto que la convino atar, porque no podían durar con ella» (643). Así que las aventuras vividas por las doncellas durante esta situación de soledad tienen la función de resistir la circunstancia adversa y sirven para incrementar el dramatismo de la ausencia del amado; sin embargo, no se presentan peripecias que hagan que su situación mejore ni que empeore. En cualquier caso, al igual que las múltiples peripecias en la novela griega helenística, tienen como función narrativa reafirmar la fidelidad y el amor de las doncellas. En este mismo sentido se puede observar el protagonismo particular de las doncellas, pues cada una de ellas usa su inteligencia y perspicacia para resistir las amenazas a su amor. Si bien su belleza –como la de sus tatarabuelas griegas– causa buena parte de sus problemas, podrán superarlos gracias a su habilidad para resistir los deseos de sus padres o de otros reyes, quienes tratan de casarlas con alguien distinto a su amado.

Las aventuras de tránsito, por su parte, son las que realizan los caballeros, y comprenden acciones relacionadas con el viaje y la búsqueda para reunirse con la doncella amada. Aunque aquí los caballeros se mueven en el ámbito bélico y en el cortesano, estas aventuras no son las del caballero andante que viaja en búsqueda de su identidad o para ganarse un nombre (Carmona, 1995: 47); tampoco sirven para superarse a sí mismos (Aguiriano, 1991: 57) y mucho menos para evitar la ociosidad (Sales Dasí, 2004: 30). El tránsito que realiza el protagonista masculino de las novelas breves tiene un objetivo concreto e individual: encontrar y reunirse con su amada. Si bien es cierto que, como caballeros, estos personajes buscan reestablecer un orden perdido (Cirlot, 1987: 58), esto no atañe a cuestiones políticas, ideológicas o espirituales, sino a un deseo completamente personal cuya resolución no tendrá, necesariamente, una repercusión social o grupal (Várvaro, 1983: 285).

Este tránsito se lleva a cabo siempre en una ubicación espacial específica: las tierras ajenas y exóticas del oriente, particularmente Babilonia y Alejandría.¹⁸ La lejanía y peligro de estos lugares pueden proceder de una reelaboración de la novela griega, en la que los protagonistas son llevados, en calidad de cautivos o presos, a territorios donde su ciudadanía e influencia no cuentan, como Egipto; por lo que el peligro y el sufrimiento es evidente. En las novelas caballerescas, el viaje y estancia en las cortes moras –siempre gobernadas por el soldán o sus allegados– implica el contacto con la otredad y ello encarnaría un reto particular para el caballero novelesco: combatir contra los enemigos de su fe e ideología (Beysterveldt, 1981). Sin embargo, en estas obras de temática amorosa, esto no ocurre; de hecho, el caballero sobrevive y destaca en estos sitios hostiles gracias a sus rasgos cortesanos. Sus habilidades cortesanas le permiten incluso contar con ciertas ventajas en medio de la adversidad. De forma que, frente al modelo original helenístico, el género caballeresco cambia las necesarias ubicaciones extranjeras con el propósito de relacionarlas con el contexto social y político de cada obra; pero ese ajuste no afecta al ámbito bélico de la ideología (no hay guerra de exterminio ni búsqueda de conversión), sino que se centra en mostrar la corteza propia del caballero mientras trata de alcanzar su deseo amoroso.

18. Salvo en *Clamades y Clarmonda*, en la que todo ocurre en territorio occidental: Castilla, Cornualles, Toscana. Y en su viaje de búsqueda pasa por Bretaña, Inglaterra, Escocia, Francia, Alemania; todo lo más lejano, Grecia.

Así, las aventuras de Clamades incluyen su participación en varias guerras mientras va en búsqueda de Clarmonda (644), la defensa a las doncellas de Clarmonda que están condenadas a la hoguera (649) y el engaño al rey Meniadus, haciéndole creer que él podría sanar la locura de la joven (653):

Y en todas las tierras en que llegava, si él sabía que ovesse guerra, él se iva a aquella parte y se informava quién tenía derecho y quién no, y después ayudava de todo su poder al que tenía derecho. E assí anduvo el noble Clamades por muchas tierras buscando la linda Clarmonda, que él quería tanto, y por amor della él traía las armas negras y un guante los dedos encima. (644)

Por su parte, Flores defiende a Blancaflor de la hoguera en combate singular, por una falsa acusación del senescal (155); deja a sus padres para ir en busca de la cautiva; ya en Babilonia, averigua la forma de acercarse a la Torre del Almiral y se gana la confianza del capitán de la guardia de la Torre jugando ajedrez (166):

Un día passeándose por una sala él y el huésped, Flores le dixo las siguientes palabras:

–Dezidme, señor huésped, ¿sabréisme dezir de un mercader de esta tierra que no ha mucho tiempo que fue en España por mercaduría y truxo de allá una cativa christiana comprada? (164)

Las aventuras de Pierres consisten en su involuntario traslado desde la corte del soldán de Babilonia –donde lo llevan luego del naufragio que causa la separación– a Provenza; allí se gana el aprecio del monarca por su gentileza y capacidad para los idiomas (322). Pero durante el viaje de regreso se queda varado en la isla Sagona, lo que retrasa su llegada a casa (334). Cuando por fin llega a Sarrazín, está enfermo y se queda en el hospital de Magalona: «E Pierres avía siempre su coraçón en Magalona, porque él no sabía a qué fin era venida, y deliberó que él demandaría licencia al soldán de ir a ver a su padre y su madre» (332). También París debe hacer el viaje de regreso a su tierra natal, donde ha permanecido su amada. En un principio, París trató de alejarse de Viana para evitarle la muerte: «Y uvo gran dolor en saber que Viana estava en aquella manera y propuso que, pues assí era, de no estar en lugar donde supiesse nuevas de Francia» (701). Recorre el oriente hasta que, en Babilonia, llama la atención del soldán por su talento y destreza en el arte de la cetrería (703); cuando se entera de que el padre de Viana está preso, usa su influencia y sagacidad para rescatarlo; tras lo cual regresan a Francia y en agradecimiento lo declara su heredero (705). Él pedirá a Viana en casamiento (709).

Parece evidente que en estas obras hay un protagonismo compartido que se establece desde el título mismo. La narración de las aventuras de cada personaje implica, a su vez, una estrategia particular para presentarlas, puesto que tanto el caballero como la doncella reciben atención por parte del narrador y, por tanto, se requiere una doble focalización de las acciones. Desde luego, la forma en que se distribuye esta atención depende de la capacidad o intención de cada autor. En las novelas helenísticas esto puede llegar a ser muy elaborado, como es el caso de *Teágenes y Cariclea*. Sin embargo, en las obras que nos ocupan esta estrategia es la más simple. Debido a la corta extensión de las obras, hay pocas aventuras de cada personaje y, por tanto, el narrador se centra primero en todas las acciones de uno de los enamorados para después regresar al otro, con un conector temporal o circunstancial o una frase hecha como «Dexemos de hablar de...».

En esta parte de la estructura, como en las anteriores, también puede observarse que la estrategia narrativa que analizamos y su temática amorosa imponen sus características al género ca-

ballerresco, particularmente en el tipo de aventuras que presenta y en el protagonismo repartido. Todo está relacionado con el objetivo de mostrar la defensa del amor recíproco a cualquier precio, así como la inmutabilidad de los sentimientos, dejando de lado el perfeccionamiento individual y social del caballero.¹⁹ A pesar de ello, los protagonistas masculinos mantienen sus rasgos corteses y bélicos y desarrollan sus aventuras desde la perspectiva del modelo caballeresco.

El reencuentro

El último elemento de la narración geminada de aventuras marca el final de la historia. Como resultado de las acciones de cada personaje, según sus capacidades y disposición ante la separación (aventuras de resistencia o de tránsito), ambos convergen en un mismo lugar; pero uno de ellos aún no lo sabe. Aquí, el narrador se concentra en contar la anagnórisis de los enamorados; es decir, en describir los detalles del reconocimiento mutuo. Según describe Aristóteles, la anagnórisis es el «cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio» (1974: 164). La identificación de los amantes sirve para emocionar al receptor al concluir felizmente y con una alta dosis de sensibilidad las aventuras que, hasta entonces, los amantes han vivido por separado. Además, en la novela helenística el reencuentro suele presentarse gracias a una peripecia afortunada, lo cual, según la prescripción del Filósofo, es el binomio perfecto para que la fábula provoque «compasión y temor» (1974: 165). Y ello conduce a un final en el que destaca la restitución de la ciudadanía y de los privilegios.

En nuestro grupo de relatos caballerescos también se presenta una anagnórisis entre los enamorados, emocionante y dramática, aunque no deriva de una peripecia sino que es el resultado de la resistencia y la búsqueda esforzadas, tanto de la doncella como del caballero, respectivamente. En todos los casos, este paso de la ignorancia al conocimiento está presentado a partir del descubrimiento de la identidad de los enamorados; es decir, no sólo se reencuentran, sino que uno de ellos debe dejar una identidad provisional determinada por la vestimenta y las acciones distintas de las que tenía en el momento del enamoramiento y que utilizó durante la separación (Magalona, como hospitalera y París como moro), o que le sirvió para el reencuentro, como una estrategia de engaño para lograr acercarse a la doncella (Flores, que se hace amigo del guarda de la torre, y Clamades, que finge ser médico ante el rey Meniadus).

Pierres llega como naufrago al hospital de Magalona y ella lo identifica al escuchar sus aventuras, pero no se descubre, sino que va a cambiarse su hábito de hospitalera por sus antiguas vestiduras corteses:

Y ella dexó caer los velos de su cabeça abaxo y sus lindos cabellos cayeron hasta las rodillas.

Quando el noble Pierres vio a su amiga y esposa Magalona sin velos, conocióla luego, y levantóse y començáronse a abrazar y besar muy dulcemente y de buen amor. E de gran plazer lloravan ambos a dos, y en esta manera estovieron gran rato y no podían dezir palabra el uno al otro de gran alegría que ellos avían. Y después se assentaron y preguntaron el

19. Carlos Alvar revisó las impresiones de los trovadores en este aspecto: «desde mediados del siglo XII se suceden las citas a los protagonistas del relato, como modelo de enamorados capaces de superar toda adversidad gracias a la fuerza de sus sentimientos» (2013: 18). El investigador se refiere específicamente a *Flores y Blancaflor*, en su versión medieval francesa; sin embargo, este rasgo se heredó de la Antigüedad Tardía por medio de la estructura narrativa que analizamos y por ello se puede equiparar al resto de las obras castellanas.

uno al otro de sus fortunas. Y no vos podría dezir la meitad del plazer y la alegría que avían el uno del otro, mas yo lo remito a la discreción de cada uno, ca mejor se puede pensar que dezir ni escribir. (341)

París, vestido de moro, baja a la prisión de Viana haciéndose pasar por un prometido más. La joven sigue empeñada en no casarse si no es con su caballero e insiste con todos sus recursos –como el olor putrefacto de la gallina, que ya había usado con el hijo del duque de Borgoña– y amenazando con matarse si la obligaban. Entonces, París le muestra un anillo que ella le dio al separarse, causando en la joven una gran conmoción:

Y Viana, que por aquestas palabras que ella sabía que assí avían passado, conoció que aqueste era París, y por gran amor que ella le avía, començava de llorar tan fuertemente que a las malas penas se pudo tener en sus pies, y dexóse caer en los braços de París. Y París la confortó lo mejor que pudo, muy dulcemente. Y como ella fue tornada en su acuerdo, ella demandava de su ventura cómo le avía contecido. (711)

El día del cumpleaños de ambos enamorados, la Pascua, Flores logra entrar a la cámara de la Torre donde está Blancaflor con otras noventa y nueve doncellas, metido en un gran canasto de rosas; la doncella Glorisa lo descubre y va a contarle a la cautiva:

Fue a la cámara por ser si era verdad lo que su donzella le dezía y como lo vido, cayó amortecida en tierra. Y Flores tomóla presto en sus braços y assí estuvieron boca con boca espacio de una hora, que no podía hablar el uno al otro, tanta era la alegría de los dos. Y como Blancaflor tornó en sí, començó de dezir a Flores:

–Señor mío, ¿quién vos ha traído a esta torre, tan fuerte que si fuesse un gavián era mucho vuestra entrada y ha seído tan peligrosa? (171)

Clamades llega a la corte del rey Meniadus, donde está Clarmonda, y finge ser el médico que puede sanarla de la locura. En este caso, el reconocimiento es mutuo e inmediato así como la habilidad de ambos para seguir en la mentira, con el propósito de escapar en el caballo volador:

E quando ellos entraron en la cámara, ella conoció luego a Clamades y assimesmo él a ella, mas ellos no hizieron ningún semblante de se conocer, aunque avían gran desseo de se hablar. Y el rey dixo a Clamades en esta manera:

–Maestro Deseoso, acercadvos a la donzella.

Y entonces Clamades la tomó por la mano y Clarmonda no se movió nada, mas apretava la mano de su amigo Clamades con tan gran ardor que era maravilla, y estovo en poco que no se pasmó del gran plazer que avía de aver hallado su leal amigo. Y entonces por finta el noble Clamades preguntó al rey cómo ella avía nombre. (654)

Esta estrategia de revelación de la identidad tiene varias funciones: en el plano de la estructura, organiza las acciones para facilitar la conclusión de las aventuras y establece el fin de la narración alternada; en el plano de la diégesis da por finiquitada la separación de los enamorados, concluyendo felizmente sus aventuras y, en el plano de la recepción, brinda al lector la emoción y dramatismo que espera del reencuentro. En este sentido, resalta que, una vez juntos, siempre se mencione el deseo de saber qué ocurrió, ya sea durante la separación o para llegar al reencuentro; este elemento refuerza el mecanismo de la narración bifurcada, porque mientras los personajes

han permanecido en la soledad y en el silencio a lo largo de todo el relato geminado, sólo el receptor ha podido saber las aventuras de ambos a través de la narración alternada del narrador.

Por otro lado, tanto las aventuras como la anagnórisis que permiten el reencuentro, representan una de las diferencias más marcadas con los orígenes lejanos de la estructura narrativa. Debido a que en estas obras la influencia caballerescas es relevante, se puede observar que los personajes no sólo soportan sus desdichas sino que luchan por estar juntos; luchan por su amor. Con todo, aunque el caballero logra reunirse con su amada, no es por medio de las armas sino por la cortesía y la astucia. Entonces, podríamos decir que ambos géneros se fusionan estratégicamente pues se incluye la caracterización del caballero sólo en algunas partes relevantes para el desarrollo argumental, pero sin modificar ni la estructura básica ni las repercusiones de su temática amorosa. En este punto, no podemos soslayar que en la pervivencia de algunas de estas obras en los siglos posteriores (Baranda, 1998), los aspectos caballerescos disminuyen al máximo, para quedar únicamente el armazón de enamoramiento, separación y final feliz, acompañado de la sensibilidad y dramatismo que esto implica.

Finalmente, este reencuentro permite que los jóvenes enamorados puedan lograr su máximo deseo: el matrimonio público. Enlace muy importante pues significa la restitución de su orden social y familiar e implica el retorno al lugar donde recibirán sus heredades: Clamades es coronado rey de Castilla; Pierres recibe el condado de Provenza y también se convierte en rey de Nápoles, herencia de Magalona; Flores y Blancaflor regresan a España, donde el caballero hereda el reino, pero después reciben el Imperio Romano, que le corresponde a Blancaflor; París no recibe el delfinazgo de Viana, pero sus hijos sí lo heredan. Todo lo cual implica el cumplimiento del anhelo principal de los enamorados y la conclusión de la historia.

Reelaboración de algunos tópicos relevantes en la estructura narrativa

Una vez revisada la manera en que son presentadas las partes de la narración geminada de aventuras en los relatos caballerescos del siglo XVI, es necesario observar otros elementos que también pervivieron en éstos con algunas modificaciones. Y es que, como ya se ha dicho en varios momentos, la versatilidad de esta estructura radica en que puede acoger ciertos motivos y tópicos, propios de la peripecia y de la aventura, que han sido adaptados al contexto donde se generan las obras que la contienen. Por tanto, así como la distribución de las acciones en las partes de la estructura puede tener ciertas variaciones con respecto a sus orígenes, también hay cambios en algunos de los tópicos representativos de la novela helenística.

En las novelas de la Antigüedad Tardía se presentan algunos motivos recurrentes, cuya función es desencadenar la peripecia que trastoca la situación de los protagonistas, ayudando también a que la estructura se desarrolle en todas sus partes. Estos motivos tienen diferentes desarrollos y matices, según cada propósito autoral; pero se convirtieron en lugares comunes del género de la novela helenística (Hägg, 2004). Los tópicos más frecuentes e influyentes en la estructura de la narración geminada de aventuras son la tormenta, la muerte supuesta, la solicitud amorosa indeseable y la prisión. Enseguida analizaremos los cambios en la presentación que sufrieron dentro las historias caballerescas de enamorados.

Las tormentas se presentan en casi todas las novelas helenísticas conservadas y en cada una de ellas se desarrollan con una función específica: el naufragio, la pérdida o el retraso del desenlace. Por su parte, en las obras castellanas no siempre ocurren, pero hay algunos episodios que

las recuerdan o, de hecho, las recrean con propósitos de separación o de retraso. En *París y Viana* la tormenta se presenta en forma de lluvia torrencial en el camino y les impide avanzar rumbo al mar (689), pero no hay un naufragio propiamente dicho; mientras que Pierres sufre un «grande viento frío y fuerte» que lo conduce mar adentro (319). Ambos eventos conflictivos con el agua representan la peripecia que causa la separación de los enamorados en sendos relatos. Pero en *Flores y Blancaflor* la tormenta marítima se presenta cuando ya van juntos de regreso a casa (175) y funciona para crear un mayor suspenso al desenlace, ayudando a la conversión al cristianismo de Flores. En cambio, en *Clamades y Clarmonda* no aparece, porque todos los desplazamientos se dan por aire, gracias al caballo de madera volador.

Otro tópico de las novelas helenísticas es la solicitud amorosa indeseable, dirigida hacia ambos jóvenes y causada por su belleza extraordinaria. Así, todo tipo de personajes (desde reyes hasta piratas) buscan separar a los protagonistas, quienes están convencidos de su amor mutuo y rechazan todo acercamiento de este tipo. Este tópico provoca diversas situaciones y peripecias, pues el acoso puede llegar a amenazar la vida de alguno de los enamorados y los hace cambiar de situación, cuando tratan de evadirlo o como consecuencia del rechazo. En nuestras obras, las solicitudes amorosas indeseables son recibidas sólo por las doncellas: Clarmonda en tres ocasiones (Leopatrís, Cropardo y Meniadus), mientras que Viana rechaza al hijo del duque de Borgoña; Magalona, por su parte, únicamente teme que la casen con otro. Estas insinuaciones no necesariamente implican un cambio de situación, pero sí ayudan a crear dramatismo y suspenso, al tiempo que permiten poner a prueba la capacidad de las mujeres para afrontar ese acoso y mantenerse firmes en el amor a su caballero.

La muerte fingida es otros de los tópicos más utilizados de la novela griega, ya que la idea de que el amado ha muerto justifica las posteriores anagnórisis y promueve el dramatismo de las escenas de dolor y reconocimiento tan comunes en estas obras. Sin embargo, en los relatos del siglo XVI esto es aprovechado sólo parcialmente. Cuando Flores pregunta por Blancaflor, sus padres le dicen que ha muerto, pero ante su insistencia, pronto le confiesan que la han vendido (161). La propia Viana es, en cambio, la que finge estar a punto de morir cuando se pone la gallina putrefacta en el cuerpo (699) para evitar a su pretendiente. Pierres es dado por muerto cuando sus padres encuentran sus anillos en el vientre de un gran pez (330). Sólo en este último caso se observa un dramatismo añadido al duelo y posterior reconocimiento del personaje.

Por último, otro tópico que, como los anteriores, incide en las estructura que analizamos porque propicia la separación, las peripecias o el dramatismo en el reencuentro, es el de la prisión, que también se retoma en las obras caballerescas: Blancaflor está recluida con otras doncellas en la torre de Babilonia (164); Clarmonda se finge loca y para que no se haga daño en un ataque, la mantienen atada y resguardada por otras doncellas (643); Viana está en una prisión subterránea como castigo a su desobediencia (698).

La variación en los tópicos que constituyen esta estructura narrativa se debe a la adaptación que se llevó a cabo para contar historias específicas, desarrolladas en este género particular, que responde a un contexto social, cultural y literario muy concreto. Cada uno de estos relatos de enamorados tiene sus rasgos individuales: la cautividad en *Flores y Blancaflor*; el caballo de madera volador en *Clamades y Clarmonda*; la dedicación religiosa en *Pierres y Magalona*; la obstinación de la doncella en *París y Viana*. Por tanto, en la medida en que las realizaciones textuales son únicas, han de ajustar ciertos detalles a fin de lograr sus objetivos narrativos concretos.

Conclusión

Como se ha podido comprobar en este análisis de las historias caballerescas de amor del siglo XVI, la narración geminada de aventuras está diseñada para resistir los cambios en sus constituyentes: ya sea en el orden de las acciones, en la cantidad e intensidad de las peripecias y de los reconocimientos, en la forma en que se presentan las aventuras, en las funciones de sus tópicos principales, o, más específicamente, en los personajes que vivirán esa historia de amor, separación y reencuentro. Este diseño ha permitido que tal estructura pueda adecuarse en cualquier género, contexto e historia a través de los siglos.

Los elementos constitutivos de la estructura de la narración geminada de aventuras, así como de sus tópicos más relevantes, se adaptaron y fusionaron con las características significativas del personaje central del género cortés medieval de manera efectiva, logrando la construcción de obras distintivas, gracias a que comunican con atractivo dramatismo las emociones propias de la pasión amorosa. Estas obras llaman la atención porque su estructura y su temática las distingue y las hermana hasta el punto de poder ser fácilmente confundidas, incluso por un lector experto como aquel famoso hidalgo manchego.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRIANO, Begoña (1991), «La iniciación del caballero en Chrétien: *Erec et Enide*», en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 35-57.
- ALVAR, Carlos (2013), «Don Denis, Tristán y otras cuestiones entre materia de Francia y materia de Bretaña », *e-Spania*, 16, en línea. Consultado el 23 de junio de 2016, URL: <http://e-spania.revues.org/22628>
- AQUILES TACIO (1997), *Leucipa y Clitofonte*, ed. de Máximo Brioso Sánchez, Biblioteca Clásica Gredos, 56, Madrid, Gredos, pp. 145-381.
- BARANDA, Nieves (1998), «Transformarse para vivir: de *roman* medieval a historia de cordel decimonónica», en A. M. Ward (ed.), *Actas de XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. vol.1, Birmingham, The University of Birmingham, pp. 68-76.
- ____ (ed.) (1995), *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. II, Madrid, Biblioteca Castro/Turner.
- BEYSTERVELDT, Antony Van (1981), «La transformación de la misión del caballero en el *Esplandián* y sus repercusiones en la concepción del amor cortés», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Band 97 Helt 1-4, pp. 352-69.
- CARITÓN DE AFRODISIAS, (1987) «*Quéreas y Calírroe*», ed. de María Cruz Herrero Ingelmo, en *La novela griega antigua*, Madrid, Akal.
- CARMONA, Fernando (1995), «La aventura y el amor en el *Tirant lo Blanc*», en Juan Paredes, Enrique J. Nogueras y Lourdes Sánchez (eds.), *Estudios sobre el Tirant lo Blanc*, Granada, Universidad de Granada, pp. 45-58.
- CIRLOT, Victoria (1987), *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona, Montesinos.
- GALDERISI, Claudio (2009), «Idylle versus *fin'amor*? Del 'amor de lonh' au mariage», en Jean-Jacques Vincensini y Claudio Galderisi (eds.), *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, París, Garnier, pp. 29-44.
- GAYANGOS, Pascual de (1857), «Estudio preliminar», en *Libros de caballerías*, Madrid, Rivadeneyra.
- HÄGG, Tomas (1983), *The novel in antiquity*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.

- HELIODORO (1979), *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. de Emilio Crespo, Biblioteca Clásica Gredos, 25, Madrid, Gredos.
- HEUSCH, Carlos (2005), «La translation chevaleresque dans la Castille médiévale: entre modélisation et stratégie discursive (à propos de Esc. h-I-13)», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 28, pp. 93-130.
- ____ (2001), «L'Amour et la femme dans la fiction chevaleresque castillane du moyen âge» en G. Martin (ed.), *La chevalerie en Castille à la fin du moyen âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, pp. 145-89.
- INFANTES, Víctor (1989), «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philologie*, 13-2, pp. 115-24.
- ____ (1991), «La narrativa caballerescas breve», en M.^a Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp.165-81.
- JENOFONTE DE ÉFESO (1979), *Efesíacas*, ed. de Julia Mendoza, Madrid, Gredos, pp. 217-315.
- KÖHLER, Erich (1990), *La aventura caballerescas. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona, Sirmio.
- LENDO FUENTES, Rosalba (2002-2003), «La evolución de la novela artúrica francesa», *Anuario de Letras Modernas*, 11, pp. 13-22.
- LOBATO OSORIO, Lucila (2015), «La narración geminada de aventuras en los relatos caballerescos breves del siglo XVI: consideraciones sobre una estructura exitosa», en Marta Haro Cortés (ed.). *Literatura y ficción: "estorias", aventuras y poesía en la Edad Media*, vol. 2, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 533-47.
- LONGO (1997), *Dafnis y Cloe*, ed. de Máximo Brioso Sánchez, Biblioteca Clásica Gredos, 56, Madrid, Gredos, pp. 8-141.
- LOT-BORODINE, Myrna (1913), *Le roman idyllique au Moyen Age*, Paris, Auguste Picard.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel (2000), «El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 1998*, vol. 1, Madrid, Castalia, pp. 161-67.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid, Ollero & Ramos.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2013), *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- ____ (2010), «Aspectos ideológicos de la traducción y recepción de las historias caballerescas breves», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 33, pp. 127-53.
- ____ (2007), «La separación de los amantes. Aproximación al estudio de un motivo en las historias caballerescas breves», en Armando López Castro y Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval. Universidad de León, 20-24 de septiembre de 2005*, vol. 2, León, Universidad de León, pp. 797-806.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1947), *Orígenes de la novela*, t. II, Buenos Aires, Glem.
- SALES DASÍ, Emilio José (2004), *La aventura caballerescas: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- VÁRVARO, Alberto (1983), *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona, Ariel.
- ZINK, Michel (1992), *Littérature française du Moyen Âge*, París, Presses Universitaires de France.